

HENRI MICHAUX E HERBERTO HELDER: DOIS POETAS EM BUSCA DA ALTERIDADE

Izabela Leal - (doutoranda em Letras Vernáculas,
Literatura Portuguesa, UFRJ)

Leia-se agora tudo num idioma cada vez mais estrangeiro e, de súbito, nas palavras onde
sempre se nasce – sempre.

(Herberto Helder)

Resumo

O poeta português Herberto Helder fez inúmeras traduções de poemas do belga Henri Michaux, publicadas no livro *Doze nós numa corda* e chamadas de "poemas mudados para o português". Este trabalho debruçar-se-á sobre estas obras, refletindo sobre o ato de tradução e observando as afinidades entre as poéticas de ambos os autores. Para além de alguns dados concretos, como o fato de terem viajado por todo o mundo e de terem entrado em contato com tradições primitivas, estes poetas compreendem o trabalho poético como uma busca da alteridade, na tentativa de pensar o homem para além dos limites da racionalidade e da identidade. Desse modo, o ato de escrita será entendido como um ato de exílio e de metamorfose.

Em 1932, durante uma estadia em Cantão, Henri Michaux escreve ao seu amigo e editor Jacques Fourcade: "Não compreendo mais francês." Essa frase, bastante estranha para um escritor belga, não poderia ser mais elucidativa em relação à sua poética. Pois, como veremos, Michaux escreve para se expatriar, para fazer estremecer os vínculos, para desestruturar a sua própria língua. Por isso mesmo, para Michaux, a viagem ocupa um lugar central, seja ela uma viagem real ou imaginária. O poeta viaja pela Ásia, pela África e América do Sul. Em 1927 está no Equador, quatro anos depois vai para a Índia, China e Japão e escreve narrativas das viagens reais, *Ecuador* (1929), *Un barbare en Asie* (1933) ou descreve sociedades imaginárias: *Le voyage en grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941), *Ici, Poddema* (1946). Além disso, com o passar dos anos, as viagens imaginárias iriam adquirir uma tonalidade mais interior, como é o caso dos livros que foram escritos sob o uso de drogas alucinógenas, como a mescalina, por exemplo, em experiências controladas por um amigo médico. A partir dessas experiências o autor escreveu os livros *Connaissance par les gouffres* (1961) e *Misérable miracle* (1972).

Mas o que nos faz aproximar os dois poetas que intitulam essa comunicação? A resposta deve ser procurada do lado do poeta português, Herberto Helder, que traduziu vários poemas de Henri Michaux, concedendo ao escritor belga um lugar de destaque em sua obra. De modo geral, os trabalhos de tradução de Herberto Helder iniciam-se em 1966 com a publicação de *O bebedor noturno*, uma reunião bastante variada de poemas do antigo Egito, do Velho Testamento, poemas maias, astecas, poemas esquimós e indochineses, entre outros. Posteriormente, em 1988, aparece novo livro de traduções, intitulado *As magias*. Em 1997 publica mais três livros inteiramente compostos de traduções: *Ouolof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda*. É interessante notarmos que os títulos de 1966 e 1988 são chamados "versões", ao passo que os três últimos recebem o nome de "poemas mudados para português".

A citação de Michaux na obra de Herberto Helder se dá, pela primeira vez, em *As magias*, com a tradução do poema "Iniji". Mas é nos três últimos livros que sua presença se torna mais concreta. Em primeiro lugar, pelo fato de todos eles conterem epígrafes de Michaux.

Uma delas, retirada de versos do poema "*Télégramme de Dakar*", intitulará um dos livros. A epígrafe em questão é: "*On parle à des décapités / les décapités répondent en 'ouolof'*". Sabemos que *Ouolof* é uma língua falada no Senegal, mas seria apenas isso? Deixemos essa pergunta em suspenso. Essa epígrafe repete-se também em *Doze nós numa corda*, acompanhada ainda por duas outras, sendo uma delas: "*Saisir: traduire. Et tout est traduction à tout niveau, en toute direction.*"

Temos, portanto, um material bastante variado a partir do qual poderemos estabelecer algumas relações entre os dois poetas. Do que foi levantado até o momento, é possível apontar, sem maiores dificuldades, a importância concedida às viagens e a ênfase na relação de ambos os poetas com a linguagem, o que demonstra um interesse pela atividade de tradução. Falemos, portanto, da viagem, primeiramente no sentido concreto que estas representaram para Michaux.

Já apontamos os inúmeros países visitados pelo autor, mas o que cumpre sublinhar é que o poeta não se identifica à figura tradicional do viajante, como bem observa Jean Roudaut num ensaio publicado na revista *Magazine Littéraire*: "Surpreendido pela estranheza do que descobre, o viajante convencional neutraliza o insólito pela comparação do desconhecido com o convencional. Aos nomes novos são propostos equivalentes. O viajante se sente em posição de observador quando ele pode detalhar, classificar. Henri Michaux toma uma posição contrária: ele recusa tornar neutro, inofensivo, o que vê." (ROUDAUT, 1998, p. 39) (tradução minha)

Assim, o poeta se interessa pelas culturas primitivas, mas seu olhar não envereda jamais pelo viés do exotismo, nem é tampouco uma exaltação desses povos o que ele pretende fazer. Seu interesse maior é conduzir o pensamento até um ponto limite em que o homem não pode mais se reconhecer, em que a realidade com a qual se depara não lhe diz respeito, pois não pode ser compreendida. O mesmo ocorre com a descrição dos lugares imaginários, nos quais Michaux desenha cenas inteiramente desprovidas de sentido, como ocorre na seguinte passagem de *Au pays de la magie*: "Sobre uma grande estrada não é raro ver-se
uma
onda,

uma onda inteiramente só, uma onda apartada do oceano. Ela não tem nenhuma utilidade, não constitui um jogo. É um caso de espontaneidade mágica." (MICHAUX, 1967, p. 130) (tradução minha)

A viagem é, portanto, a forma privilegiada de deparar-se com a alteridade, pois o viajante (e também o leitor) vê-se arrebatado, a todo instante, por algo que o exclui, que repele a operação de significação como fechamento de um sentido. E é também pela via do encontro com a alteridade que poderemos pensar na importância da tradução para os dois poetas. Tomemos como ponto de partida o livro *Doze nós numa corda*. Este abre-se com a tradução de um poema de Michaux, curiosamente intitulado "Traduction", apresentado em versão bilíngue. Nele está o verso que dá nome ao livro de Herberto Helder:

[...] Adeus

Ouvi o pancadaquear dos paquetes, eu embarco

Ora pois, velho hábito; pouco valho; mas tenho nos dedos

o jeito dos marinheiros de dar doze nós

numa corda e bombordo estibordo

balançar-me nas pernas, gosto disso.

Nas tempestades agarro-me ao grande mastro nu,

ouvido colado, há todo o tipo de ruídos;

entre duas rajadas vejo virem os va-

galhões com as cristas espumadas

e às vezes esta água violenta torna-se tão calma e

como que agonizante, senti-

mo-nos profundamente felizes

se ela apenas se agita com algumas rugas e dobras, [...]

(HELDER, 1997, p. 9).

Lembrando que o título do poema é "tradução", temos a imagem do poeta-tradutor associada à do marinheiro. A viagem narrada no poema é puro perigo, mares tempestuosos e rajadas de vento, mas o poeta não recusa a experiência – a travessia do perigo – e, utilizando o saber dos homens do mar, é capaz de dar "doze nós numa corda" e entregar-se ao imprevisível. Aqui, a tradução e a própria viagem aparecem ligadas de forma indissociável. Mas o que estas duas atividades apresentam de tão comum? Certamente, a relação com a alteridade, o seu reconhecimento como realidade exterior, como aquilo que devemos enfrentar mas que não podemos apreender por inteiro. O tradutor, como aponta Jeanne Marie Gagnebin no prefácio ao livro de Susana Kampff Lages intitulado *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, é justamente um mestre das passagens e dos intervalos, aquele que proporciona uma travessia entre as línguas.

Desse modo, a atividade de tradução é encarada, muitas vezes, como uma tentativa nostálgica e malsucedida de transposição fiel de uma fala original para um idioma estrangeiro, o que, neste caso, apontaria para a tentativa de recuperação de uma origem. Assim, Susana Lages mostra que a tarefa do tradutor pode aparecer associada ao sentimento da melancolia, uma vez que é impossível recuperar, de modo pleno, o que está dito no texto original. O tradutor convive, necessariamente, com uma incompletude. Entretanto, essa não é a visão de Herberto Helder sobre a tradução. Como já assinalamos, o autor passa a chamar as suas obras, produzidas a partir de poemas escritos em outra língua, de "poemas mudados para o português" e explica a sua atividade, num texto de *Photomaton & Vox*, comparando-a com a do poliglota, que está sempre em busca da fidelidade:

Quanto a mim, não sei línguas. Trata-se da minha vantagem. [...] O meu prazer é assim: deambulatório, ao acaso, por súbito amor, projectivo. Não tenho o direito de garantir que esses textos são traduções. Diria: são explosões velozmente laboriosas. [...] A regra de ouro é: liberdade. E pede-se desenvoltamente ao leitor: que leia aqueles poemas o mais livremente que puder. (HELDER, 1995, p. 71)

Estamos, portanto, dentro de uma visão bastante diferente da melancólica, uma vez que não está preocupada com a reprodução fiel do texto original. A fidelidade não é um valor em questão, mas sim "a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjetivo sobre o substantivo" (HELDER, 1995, p. 72). Como afirma Susana Lages, essa outra forma de compreender a atividade tradutora é

uma tendência que defende uma maior consciência, por parte do tradutor e de todos os que tomam a tradução como objeto de estudo, dessa violência inevitável, necessária, enfim, simultaneamente vital e mortal, que é o móvel de todo trabalho de tradução preocupado com seu próprio fundamento histórico e ontológico, como manifestação de uma escrita *que não esconde a duplicidade de sua autoria*. (sublinhados da autora) (LAGES, 2002, p. 82)

Assim, a atividade de tradução terá sempre que lidar com um caráter intervalar, representado por uma pura diferença. A atividade de tradução pressupõe, portanto, uma duplicidade, e o enfrentamento de uma realidade que é absolutamente estranha, estrangeira, impossível de ser recuperada. Não pretendo alongar-me a respeito de uma teoria da tradução, mas gostaria de lembrar que para Herberto Helder, assim como para Haroldo de Campos, por exemplo, a atividade tradutora é uma espécie de transcrição¹, de autonomização do novo texto produzido. Se Herberto Helder passou a denominar os seus trabalhos de tradução de "poemas mudados para português", é justamente porque a palavra "mudados" acentua o caráter de transmutação, de transfiguração desses textos. Desse modo, a inevitável violência que constitui a tradução deve ser entendida como uma força de apropriação e de destruição exercida sobre o material a ser traduzido, ou seja, a relevância do processo de tradução não está na transposição fiel do texto, mas sim numa espécie de canibalismo que é, ao mesmo tempo, a destruição e a assimilação do texto primeiro.

¹ Transcrição é o termo utilizado por Haroldo de Campos para enunciar sua teoria e prática da tradução. A esse respeito confira-se "A poética da tradução" em *A arte no horizonte do provável*.

Mas o que importa assinalar não é apenas uma relação de mão única que iria no sentido do tradutor em direção ao material a ser traduzido. Mais do que uma direção, a atividade de tradução põe em relevo um intervalo, uma pura diferença entre as línguas. Ao realizar a sua obra, ao mesmo tempo que tenta ultrapassar esse intervalo, o tradutor escava o abismo que separa o original da tradução. Desse modo, como observa Gagnebin,

o tradutor se vê paulatinamente confrontado, na sua tentativa de aproximá-las [as línguas], com um duplo desterro: o original se lhe impõe cada vez mais como sendo, profundamente, outro; e sua própria língua deve se transformar numa língua alheia a si mesma para dizer esta alteridade sem sufocá-la. (LAGES, 2002, p. 197)

Formulação bastante interessante, pois não se reporta apenas à violência a ser sofrida pela língua original, mas também à sua repercussão na própria língua do tradutor. Há, portanto, um uso deformador da língua e, se lembrarmos da epígrafe de Michaux contida no livro de Helder na qual o poeta nos diz que tudo é tradução, teremos que aceitar que a violência deformadora é uma característica inerente à própria forma de nos relacionarmos com a alteridade. Havíamos apontado que em 1932 Michaux escreve a seu editor dizendo que não compreendia mais francês. Quase 20 anos depois, em 1950, o poeta escreve novamente: "O francês tornou-se bastante estranho para mim, empolado, quase pretensioso. Não estou mais à sua altura." (ROGER, 1998, p. 76) (tradução minha).

Como sublinha Jérôme Roger, é contra o dogma da clareza da língua francesa, de sua sintaxe incorruptível, de sua lógica perfeita que Michaux pretende fazer dela um outro uso, instaurando um novo modo de estar na língua. O autor experimenta então uma sintaxe esgarçada, dilatada, e chega a criar um léxico próprio, tornando-se uma espécie de estrangeiro em sua própria língua. Pois não é exatamente isso que propõe Gilles Deleuze e Claire Parnet numa passagem muito comentada do livro *Dialogues?* "Devemos ser bilíngues em uma única

língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa língua um uso menor." (DELEUZE, 1977, p. 10) (tradução minha)

Do mesmo modo, também Herberto Helder procura fazer esse "uso menor" da língua portuguesa. Tal operação fica bem explicitada no texto introdutório e explicativo da tradução do poema "A criação da lua", dos índios Caxinauás, apresentada no livro *Ouolof*. Através da apropriação desse material estrangeiro, o poeta nos relata que é possível

transgredi[r] em todas as frentes a norma da palavra portuguesa. [...] Do descentramento de estrutura entre as duas línguas [...] advém por si só uma força expressiva instantânea em português, um português desarrumado, errado, libertado, regenerado, recriado. A fala anima-se com uma energia material jubilante. É novíssima. (HELDER, 1997, p. 44)

A título de exemplo, citaremos uma pequena parte do poema:

Do caxinauá seu nome seu feiticeiro é.

Caxinauás muito pelejaram para suas gentes ajuntaram,

aqueles com pelejam.

Da vespa as gentes, muito corajosas muito,

alí do sol do rio à beira,

da vespa as gentes moram. Caxinauás de capivara rio

com moram, os

caxinauás do sol do rio ciosos

são. [...] (HELDER, 1997, p. 47)

A passagem do idioma dos Caxinauás para o português cria uma outra espécie de língua, um português "mudado". Ora, não seria essa língua o próprio *ouolof*, a língua falada pelos decapitados? Pois os decapitados falam, e falam num idioma misterioso. Lancemos, portanto, a hipótese de que esses decapitados são os próprios poetas, os decapitados são aqueles que, juntamente com a cabeça, perderam o sentido² da língua, livrando-se dos constrangimentos impostos pela linguagem. Sem a sintaxe ordenadora, a frase pode tomar diversas direções.

Desse modo, a perda da cabeça não deve ser entendida como uma falta, mas sim como abertura de possibilidades. Pois, para Michaux, a cabeça, representativa da racionalidade, é apenas uma das extremidades do corpo. Em seu projeto de enfrentamento da racionalidade, Michaux chegou a elaborar uma máxima, citada também por Roudaut: "Quem esconde seu louco, morre sem voz." (ROUDAUT, 1998, p. 40) (tradução minha)

Podemos lembrar aqui o interesse do poeta pela loucura, o que o levou a estudar as psicoses com enorme dedicação, chegando até mesmo a visitar hospitais psiquiátricos e a elaborar uma teoria que relacionava a linguagem afásica dos doentes mentais à própria linguagem poética. Pois em muitos de seus poemas o autor procura levar a linguagem em direção a um indizível, a uma espécie de tropeço – ou gagueira – como prefere Deleuze. O poema "Iniji", por exemplo, também traduzido por Helder, apresenta esse núcleo de silêncio e de rateio do sentido:

Se tu vais Njeu

Njá vá dá

Se tu não njá

njarrá rá vais (HELDER, ..., p. 471)

² Aqui na dupla acepção da palavra: sentido como significado, mas também sentido como uma direção específica.

A "loucura" poética, esse outro da linguagem, que é ao mesmo tempo estar fora dela estando dentro, é a procura da língua como alteridade e é a procura do próprio poeta por outras formas de expressão. Assim, a experiência poética está relacionada com um projetar-se para fora do eu, uma abertura para o exterior encenada tanto na criação propriamente dita, quanto na tarefa de tradução. A poesia torna-se uma espécie de vertigem sendo, ao mesmo tempo, um dilaceramento, uma morte. No "texto 12" de *Antropofagias*, HH expõe de forma cruel a agonia da criação poética:

"Sei de um poeta que passou os anos mais próximos do seu
'suicídio'
a bater com os dedos pelas paredes a abrir e fechar
as mãos para que o ar saltasse
como 'modeladas' ('moduladas') aparas de som [...]
e foi-se vendo pelo seu 'rosto' que não era fácil tomar a carga
a coruscante 'caligrafia do mundo'
mas ele tomou-a até onde pôde e o 'corpo' era já
o outro lado da 'agonia' um 'texto monstruoso' que se 'decifrava'
apenas 'a si próprio' [...] (HELDER, 1996, p. 343)

Há, no poema de Herberto Helder, a encenação dessa tarefa de tradução da "caligrafia do mundo", que implica necessariamente numa transformação do poeta. Podemos afirmar que essa busca é o núcleo da sua poética e, assim, leremos mais um poema de Michaux traduzido por Helder e intitulado "Situação-torso", em que a perda da cabeça não significa a morte, mas uma outra possibilidade de estar no mundo:

Torso sem cabeça, adeus cabeça, comparsa
que interfere sempre
O torso passa bem sem sorrisos que espiam,
sem palavras, atilhos que atam,
reatam
retêm

À semelhança de um faraó
completo sem explicação, o torso
Quem pode despojar um torso?

Agora aos grupos...

Passam torsos (HELDER, 1997, p. 64)

De acordo com Eliane Robert Moraes, o tema da ausência da cabeça aparece nas artes a partir do final do século XVIII com a representação dos decapitados. Mas é na literatura moderna, principalmente com o grupo ao qual pertence Bataille, que o acéfalo³ passa a ter uma importância assinalável. Numa reflexão sobre a figura do acéfalo, perfeitamente ajustável ao poema, a autora nos lembra que a perda da cabeça não significa a morte, mas a abertura a novas possibilidades de sentido para a existência humana. Assim, na deformação do corpo, na ferida da decapitação, o homem encontra outras formas de existência. Do mesmo modo, é através do contato radical com a alteridade, e com a deformação inevitável que este contato implica, que a

³ *Acéphale* é também o nome da revista criada por Bataille e Masson em 1936, como indica a autora.

palavra pode provocar – como querem Henri Michaux e Herberto Helder – uma renovação da língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Flammarion, 1977

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Prefácio". In: **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002

HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996

———. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995

———. **Doze nós numa corda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

———. **Ouolof**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002

MICHAUX, Henri. **Ailleurs**. Paris: Gallimard, 1967

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2003

ROGER, Jérôme. "La traversée des formes". In: **Magazine Littéraire**, n° 364, abril 1998

ROUDAUT, Jean. "En marge du voyage". In: **Magazine Littéraire**, n° 364, abril 1998